Domingo 12 de setiembre de 1993

PRIMER PLANO///

Suplemento de cultura de Página/12

Editor: Tomás Eloy Martínez

LITERATURA & CINE

Dos potencias se saludan

El estreno, en la misma semana, de dos películas basadas en libros célebres –"Orlando", a partir de la novela de Virginia Woolf, que alguna vez tradujo Jorge Luis Borges, y "La peste", versión de la obra de Albert Camus– obliga a seguir pensando una relación a la vez tortuosa y feliz: la de la literatura con el cine. Los puntos de encuentro van más allá del transitado tema de la adaptación y tienen que ver con formas de contar historias que combinan imágenes y palabras. En las páginas 2 y 3, Sergio Woolf indaga en las maneras en que el cine cita a la literatura y convierte en textos citables a otras películas, en un festival de remisiones de nunca acabar.



LITERATURA & CINE

PELICULAS SOBRE LIBROS

Las mil y

En el universo de la imágenes cinematográficas, el libro es un invitado permanente. Bibliotecas que esconden pasadizos, gruesos volúmenes que guardan las claves de un encantamiento, falsos libros que sirven como estuches de armas y licores, escritores, editores y lectores que deslizan sus conflictos por la superficie plana de la pantalla. Sin contar los libros que hablan de cine y guardan fotos como memoria permanente de un arte fugaz. Un informe completo -con elenco internacional, el guionista argentino Jorge Goldenberg y multitud de extras- se ofrece en estas páginas.



"El nombre de la rosa", de Jean-Jacques Annaud, sobre el libro de Eco.

Jean-Luc Godard.

Humphrey Bogart en "Casablanca", de Michael Curtiz.

SERGIO WOLF

El cine puede entenderse como un acto que representa a la literatura. Ya no según el modo usual de soporte que adapta una obra literaria, no en términos de fidelidad o adulterio en el pasaje de un campo a otro, no hablando de la mirada de Welles sobre Kafka en *El proceso* (1962), ni de la de Fellini sobre Cavazzoni en *La voz de la luna* (1990). Sino el cine como maquinaria que en vez de traducir, produce, que produce relaciones múltiples con la literatura, que la pone en escena y, al hacerlo, descubre sus alcances quizá más productivos e imprevisibles.

LA BIBLIOTECA, PRESENTE. Cinematecas o bibliotecas funcionando como citas, como sitios a los que recurrir o concurrir y donde se presupone la posibilidad de un hallazgo. Es decir: un oráculo, un *aleph* que ostenta obscenamente el saber absoluto, la totalidad expresada en páginas de libros o fotogramas.

Resulta curiosa la diversidad que halla el cine cuando elige poner en presencia la biblioteca, cuando decide incluirla, propiciar un contacto, tematizarla.

Como evidencia de traspaso de los originales literarios, en las versiones fílmicas del Sherlock Holmes de Conan Doyle que Basil Rathbone protagonizó en la década del 40, no es dejada de lado la idea de la *biblioteca como lugar de confianza.* Lo que el cine recoge es que Holmes, al introducirse en los meandros de esos anaqueles vastísimos y atiborrados de volúmenes, puede desafiar al enigma. Las claves siempre pueden estar escondidas en ese río de libros, sólo hay que saber hacer pie, encontrar el vado en la desmesura. Hay que confiar en los libros, pareciera decir el investigador. Y más aún: hay que poder trampear a través de ellos –como en *Sherlock Holmes y el arma secreta* (1942), con ese falso texto de interior hueco, ideal para el espionaje– ya que la morfina hará el resto.

Otra variante es la de la *biblioteca como lugar de orientación*, ya sea que al buscar algo lo que se encuentra es otra cosa, o bien para iluminar un rastreo errático.

Acercamiento a los libros con una motivación. Como ocurría en *Vértigo* (1958), en la que Hitchcock hacía que el obsesional y acrofóbico Scottie hallara, en una librería provista de no pocos ejemplares antiguos, ciertas llaves que lo conducirían a que Madeleine –otra obsesional– se identificara con la Carlota del cuadro. El desconcierto del personaje era despejado por la biblioteca. Y el bibliófilo oficiaba de guía para que esa masa informativa en vez de embargar, de pesar sobre los hombros del personaje, supliera sus carencias.

No está muy lejos *Al borde del abismo* (1946), en la que Howard Hawks disponía dos librerías simétricas por lo inversas. En una, la de un tal Geiger, la especialización en piezas literarias exóticas operaba como fachada del crimen; en la otra, llamada Acme, la seductora vendedora le espetaba un sintomático "póngame a prueba". El detective Marlowe, al rebuscar en esos espacios las pistas, cruzaba en una misma escena de una a otra, de la apariencia a la verdad, del supuesto profesionalismo al profesionalismo.

Y la tercera modalidad de representación, con la *biblioteca como lugar de refugio o de la utopía perdida.* Wim Wenders expone, en *Las alas del deseo* (1988), un mausoleo de libros que aparece como sitio de congregación de ángeles, intelectuales y niños. Todo este pasaje del film imagina a la biblioteca como espacio de condensación del rumor. Pasado, historia y conocimiento "murmuran", hay como una invasión de la palabra escrita atravesando a los personajes. El bagaje cultural –tema que sesga a la película– es expuesto mediante ese sitio que la organización estética privilegia y sacraliza. Libros como metáforas de lo no dicho pero circundante, como formas emblemáticas que arrullan el relato. Podría decirse que al poner en presencia las bibliotecas, el cine describe su manera de relacionarse con la literatura, explicita su vínculo.

EL LUGAR DE LA CITA. Estos modos de representar libros y bibliotecas, de integrarlos en la amalgama dramática y argumental, pueden leerse como descriptivos o explícitos. Altamente más compleja, la cuestión diversifica rumbos cuando los textos, sean fílmicos o literarios, aparecen como citas. Las dificultades provienen de que la cita funciona, por principio, como lo implícito.

Por eso mismo, por su condición implícita, la cita requiere –según lúcidamente sugirieron escritores como Ricardo Piglia o Carlo Ginzburg– que el crítico derive en el detective que bucea en esa indiferenciación. Esto es: que logre determinar qué significa esa puesta en relación que es toda cita.

La cita no avisa, siempre es un escondite, y ha terminado por transformarse en uno de los procedimientos específicamente asiduos de la narración contemporánea. La mayoría de los relatos parece hacerse cargo de ese rumor textual y resuelve el dilema integrándolos en la narración misma. Aquel poder de evocación que estaba latente en todo relato, esa

---

CINEFILOS BIBLIOFILOS

Cine para leer

MARCOS MAYER

Ocurre –al menos era así hasta la aparición de video– que un cinéfilo es, en realidad, un coleccionista de libros que hablan sobre cine. Esto se debe a que los libros siguen siendo, de alguna manera, los artefactos que conservan la memoria, y el cine está sujeto a la voracidad del tiempo y a los avatares de la exhibición.

Como memoria y como archivo, los libros de cine no podían estar ajenos a las maneras que tuvo la sociedad de situarse frente a las películas. Desde los primeros escritos de Jean Epstein pasando por *El film* de Béla Balász, de lo que se trataba era de justificar el estatuto del cine como arte, al mismo tiempo que de difundir sus mecanismos narrativos. A la vez se lo ponía en relación con otras producciones artísticas, debatiendo su familiaridad y distancia con el teatro, la novela y la pintura.

Sin dudas son los 60 los años de explosión de los libros de cine, auge vinculado sin dudas con toda la reflexión sobre la significación y los modos de hacer cine que trajo la *nouvelle vague* francesa, muchos de cuyos realizadores –Truffaut, Godard, Resnais– venían de la crítica cinematográfica. Así se sucedieron textos teóricos como los *Ensayos sobre la significación en el cine* de Christian Metz, los dos tomos de *Estética y psicología del cine* de Jean Mitry, o el fascinante diálogo de Truffaut con Hitchcock. Una reflexión que tenía en Francia antecedentes prestigiosos: *La psicología del cine* de André Malraux y sobre todo los artículos de André Bazin recopilados en *Qué es el cine.*

También el marxismo tiene una producción importante de reflexión y crítica sobre el cine. Desde los escritos de Eisenstein y Pudovkin hasta *De Caligari a Hitler* de Siegfried Kracauer –vinculado a la Escuela de Frankfurt y dedicado a desentrañar la barbarie nazi– hasta *La disolución de la razón* del italiano Guido Aristarco, que seguía demasiado de cerca las teorías de Luckács.

Estos textos fueron llegando con mayor o menor demora a la lengua española en colecciones que hicieron historia y que hoy resultan prácticamente inhallables. Por un lado, las españolas Rialp y Aymá, esta última con una estupenda serie con guiones de películas tales como *El ciudadano* de Orson Welles, *El séptimo sello* de Ingmar Bergman o *La dolce vita* de Federico Fellini. En la Argentina, fue sin duda Losange la que puso en circulación la mayor cantidad de libros: el de Kracauer, textos sobre el cine negro o el western, además de otras editoriales que incluían en su catálogo libros importantes como es el caso de EUDEBA, con un tomo sobre el cine mudo o una historieta del cine soviético de Jay Leda, además de varios libros de divulgación, o Siglo XXI, que publicó casi toda la obra de Eisenstein. Todo esto vinculado con revistas como *Gente de Cine* o *Contracuadro.*

Tras cierta desaparición entre los 70 y los 80, lentamente vuelven a aparecer libros de cine en español. Pero ahora la mirada es diferente, si se quiere más retro, casi acompañando una videoteca. Por un lado biografías, entre ellas resulta ejemplar la de *Marlon Brando* de Richard Schickel editada por Paidós, que también ha puesto en circulación una colección que es un buen soporte para un cinéfilo, como el actual, más preocupado por la memoria que por la reflexión teórica o política. Alguien para quien el cine es objeto de placer, pero frente al que mantiene una mirada menos profesional. Algo que tiene que ver con la distancia tecnológica que ha ido adquiriendo el cine. Esta colección, de origen estadounidense –de la Carol Publishing–, se lanza con tres títulos: *Bette Davis, Marilyn Monroe* y *Woody Allen*, y con un catálogo completo de sus películas, con la correspondiente ficha técnica, resumen del argumento y extractos de las críticas recibidas.

Como toda nostalgia, tienen algo de decorativo, son libros para leer y sobre todo para mirar, hojear, recordar e inventar recuerdos de rostros y cuerpos, de historias que son la memoria de un arte de este siglo.



Win Wenders en la dirección de "Las alas del deseo".



Alfred Hitchcoch, un director inolvidable, ante su obra.

"Después de hora", de Martin Scorsese.

EL GUION TAMBIEN EXISTE

Escritura en pena

JORGE GOLDENBERG

Si uno se pusiera a revisar los créditos de la producción cinematográfica, se encontraría con que "aquello" que ha sido escrito antes del rodaje y montaje de un film presenta variadas e imprecisas denominaciones y atribuciones. Cito al azar: "guión cinematográfico de...", "escrita por...", "en base a una idea original de...", "idea, argumento y guión de...", "desarrollado por...", "adaptación de...", "versión libre de...", "dialogada por...", "diálogos adicionales (¿?) de...", en fin, empeñosos y no siempre transparentes esfuerzos por dar cuenta de la existencia y autoría de aquello que todavía no era un film y que, en presencia del film consumado, ha desaparecido.

En rigor, la denominación "guión cinematográfico" es relativamente reciente. En las películas argentinas, y hasta no hace mucho tiempo, esa escritura se indicaba, en general, sistemáticamente dividida: "libro cinematográfico" y "encuadre". A veces, algo más modestamente, "argumento" y "encuadre". Quizá resulte entretenido detenerse a observar las agitaciones que palpitan detrás de las diferentes denominaciones. Podría conjeturarse, por ejemplo, que el rótulo "libro cinematográfico" estaría denunciando una cierta pretensión de linaje o jerarquía intelectual. Y hasta una cierta angustia. Decir "libro" es, por lo menos, mentar un objeto autónomo, potencialmente capaz de aventar el fantasma de lo efímero. Pero –¡ah, malhaya!– lo efímero es, precisamente, una de las propiedades negativas que caracterizan esa escritura. Porque un guión, en tanto objeto, es una mediación, una puesta en palabras, inevitablemente imprecisa e incierta, de lo que luego deberá ser una determinada organización temporal de imágenes visuales y sonidos, vale decir, una materialidad radicalmente diferente. No hay método, formato, léxico, jerga técnica, procedimiento ni programa de informática capaz de modificar esa relación.

¿Pero qué sucede con aquellos millones de guiones que no han sufrido la metamorfosis que los convierte en films? ¿Qué son? En principio, dicho a la bruta, no son más que una pura espera, una virtualidad. Ese angustioso estado de escritura en pena pareciera originar la esperanzada pregunta: ¿No sería pertinente considerarlos literatura? Si se quisiera dirimir la cuestión, si se pretendiera determinar la pertenencia o no al campo de la literatura de ese objeto llamado guión cinematográfico, creo que el mejor lugar para hacerlo sería Bizancio. En primer lugar, porque la definición de ese campo es problemática e imprecisa; en segundo, porque el objeto en cuestión también lo es. Si aun así se insistiera en plantear el asunto, la cuestión podría zanjarse con relativa facilidad poniéndola en estos términos (fatalmente imprecisos a su vez): si la lectura de un guión cinematográfico aún no filmado provocara una experiencia estética autónoma, estaríamos en el territorio de la literatura; si no, no.

Dicho de otro modo, la posibilidad de que la escritura de un guión devenga literatura es –como la de cualquier otra escritura– imprevisible. Y si se pretendiera escribir un guión cinematográfico cuyo destino final fuera exclusivamente la lectura... no se estaría escribiendo un guión cinematográfico.

LIBROS SOBRE PELICULAS

una citas

"sombra del pasado", deviene presente, pero al mismo tiempo es una pura ausencia, porque trata de ocultarse. Por eso el crítico hace de detective.

Por otra parte, en los films, la cita y su detección resultan una actividad extremadamente intrincada. Es que, se sabe, el cine es el arte que por excelencia consta de yuxtaponer materias significantes. ¿Cómo distinguir, en ese *continuum* de materiales entrelazados que es una película, aquello que proviene de otro orden, de otra disciplina artística, o bien de la misma? Y al mismo tiempo, cabe interrogarse: ¿qué sentido tiene esa persecución de la fuente?

En un afán categorizador, podrían identificarse diversos modos de citar textos. Uno es la *cita oculta*, aquella que encubre lo tomado, que vampiriza y calla su succión, que logra integrarlo de tal modo que apenas si deja lugar para su hallazgo. No denuncia su inclusión, busca que ingrese en el sistema del texto. Algo de eso hay en *Después de hora* (1985), cuando el director, Martin Scorsese, incluye la idea del portero del local que veta el ingreso del personaje Paul Hackett, como referencia velada de *El proceso*, de Franz Kafka.

Otro modo de trabajar sobre un texto preexistente es el de la *cita textual*, aquel enunciado que explicita la fuente visitada y cuyo sistema de apropiación no teme –al menos, aparentemente– la elucidación. El material citado es "puesto como tal", dentro de la obra que opta por incluirlo. Cabe señalar aquí, por caso, todos aquellos fotogramas de otros films que son puestos en circulación dentro del nuevo film, como hacía con *Casablanca* aquella *Sueños de un seductor* (1972), de Herbert Ross sobre ideas de Woody Allen.

Un tercer agrupamiento debiera dar cuenta de la *cita reescrita* y que remite a textos o films que se desea homenajear o cuyos postulados quisieran seguirse. Esto ocurre con lo realizado por Brian de Palma con *La ventana indiscreta* (1954), la ya citada *Vértigo* o *Psicosis* (1960). La apropiación motiva una vuelta de tuerca, que tuerce el sentido.

Por otro andarivel, la *cita apócrifa*, utilización que fascinara a Borges y al Bioy Casares del *Breve diccionario del argentino exquisito* y que consiste en la invención del texto enunciado. En el último film de Alejandro Agresti, *El acto en cuestión* (1993), se cuenta la trama de un mago que halla un libro que explica cómo hacer desaparecer cosas y personas. Funda el código del relato en el pacto con el espectador acerca de la inexistencia de ese volumen.

Finalmente, la *cita paródica*, en que el texto invierte el sentido del original, pero que entraña la dificultad de discernir si la versión en sí no podría catalogarse dentro de lo oculto o lo textual. O bien de la alusión, como ocurre cuando se imprime la marca de un estilo, en otro contexto.

EL CASO GODARD. Unico, en la medida en que ha transitado por todos los modos de la cita entendida como puesta en relación. Es que para Jean-Luc Godard la plena subjetividad consiste en cultivar el arte del recorte y mostrar sus facetas de bibliófilo y bibliófago, de cinéfilo y cinéfago.

Cuando decide mostrar y hacer explícitos sus propios ólimpos artísticos, los nombra o los muestra: Paul Eluard mostrado incluso con la tapa de sus textos y luego leído al extraer algunos fragmentos de sus poemas, en *Alphaville* (1965). O una secuencia deliberadamente escogida de *La pasión de Juana de Arco* (1928) de Dreyer, para su película *Vivir su vida* (1962), con Anna Karina pensando en su propia hoguera ante las imágenes del cineasta danés.

El propio Godard ha verbalizado las fecundidades de su pasión citatoria. Como cuando explica que para *Nouvelle Vague* (1990) armó su película solamente en base a citas y extractos: de films, pero en mayor medida de ciertos textos de grandes escritores. "Con mi asistente dijimos: no sabemos qué hacer, firmamos un contrato, tenemos un título, un guión y una historia que por una vez ha interesado a un actor y a un productor. Pero, simplemente, sucede que la historia duraba dos minutos y un largometraje debe tener una hora y media. Entonces le dije: dame todas las novelas que te gustan, yo te doy las mías. Y vayamos a Hemingway, a Faulkner, a Gide y extraigamos frases. Y hoy, en el film, no se sabe de quién ni de dónde son. En especial, porque en muchos pasajes las modificamos un poco. Por eso yo no me incluí en los títulos, porque no fui más que el organizador consciente." En lo inmenso de su volumen, la cita disuelve su lugar de cita.

El tema, en Godard, como apuntaba el crítico Antoine de Baecque, es poder establecer la genealogía de la cita. Es decir, entender por qué pone en relación ese libro en el film. El erudito y el devorador. El libro, en el contexto del film: Eisenstein, Mao y Brecht en *La Chinoise* (1968); Sciascia leído in situ en *Detective* (1985) para alumbrar el ambiente de mafia que circula en derredor del boxeo.

Muchas veces los libros, en Godard, terminan perdiendo su poder de cita o fuente. Son objetos de uso y autorreflexión para los personajes: se abren en cualquier página y son lanzados por el aire, no hay plan de lectura sistemática sino búsqueda desesperada del encuentro, componen la escenografía –por estar todos forrados del mismo color, como el rojo en *La Chinoise*, o por funcionar en la profundidad de campo, apilados, tras los personajes, como en *Detective*–, circulan de un personaje a otro, aparecen en maletas de viaje, son evocados al poner a "alguien que represente al escritor" como hacía con Bronté o Lewis Carroll en *Week-End* (1967). Al no estar impedida su localización como cita, el texto vuelve hacia la idea del rumor. No hay sino rumor de textos.



El cine cita al cine, Bogart en "Sueños de un seductor", de Woody Allen.

Best Sellers///

Ficción

		Sem. ant.	Sem. en lista
1	*Río sagrado*, por Wilbur Smith (Emecé, 22 pesos)	1	6
2	*Anatomía humana*, por Carlos Chernov (Planeta, 16 pesos). La novela ganadora del Premio Planeta Biblioteca del Sur 1993.	2	5
3	*La borra del café*, por Mario Benedetti (Destino, 15 pesos).	3	22
4	*Como agua para el chocolate*, por Laura Esquivel (Mondaderi, 15,60 pesos).	4	6
5	*Me declaro culpable*, por Scott Thurow (Emecé, 17 pesos). Un ex policía debe encontrar a un colega cuya ausencia coincide con la desaparición de cinco millones y medio de dólares.	--	1
6	*Parque Jurásico*, por Michael Crichton (Emecé, 16 pesos).	5	11
7	*Joyas*, por Danielle Steel (Grijalbo, 22 pesos). La propietaria de una cadena de joyerías se ve acosada por los problemas y el sufrimiento hasta que comprende que el dolor hace plena la vida.	8	5
8	*No salgas sola*, por Mary Higgins Clarck (Emecé, 12 pesos).	10	8
9	*Corrupción en la corte*, por William P. Wood (Vergara, 13 pesos). Un juez implicado en una investigación de la corrupción que compromete a sus amigos, su carrera y su vida.	7	5
10	*Días de tormenta*, por Rosamunde Pilcher (Emecé, 12 pesos).	--	6

Historia, ensayo

		Sem. ant.	Sem. en lista
1	*El jefe*, por Gabriela Cerruti (Planeta, 19 pesos).	1	14
2	*La corrupción*, por Mariano Grondona (Planeta, 17 pesos).	2	18
3	*Los cerrojos a la prensa*, por Julio A. Ramos (Amfin, 18 pesos. La historia de Clarín, su evolución a forma de concentración de medios de prensa en un mismo grupo familiar y su repercusión en la sociedad actual y en el resto de la prensa.	7	2
4	*Usted puede sanar su vida*, por Louise L. Hay (Urano, 11,80 pesos).	3	115
5	*Tanguito, la verdadera historia*, por Víctor Pintos (Planeta, 17 pesos). La vida de uno de los mitos más grandes del rock nacional. Una rigurosa investigación con documentos únicos y testimonios de los amigos y parientes que rodearon al hoy fenómeno de masas.	--	1
6	*El pez en el agua*, por Mario Vargas Llosa (Seix Barral, 26 pesos).	9	17
7	*La Argentina autoritaria*, por David Rock (Ariel, 18 pesos). La historia del nacionalismo argentino desde sus raíces en el siglo XIX hasta sus manifestaciones actuales, poniendo de relieve su complejidad e influencia.	--	1
8	*Vendidas*, por Zana Muhsen y Andrew Crofts (Seix Barral, 16 pesos).	5	10
9	*La sociedad poscapitalista*, por Peter F. Drucker (Sudamericana, 13 pesos).	4	5
10	*El trabajo de las naciones*, por Robert B. Reich (Vergara, 16 pesos). El ministro de Trabajo de Bill Clinton reflexiona sobre la importancia vital que tiene el trabajo en la construcción de nuevas políticas productivas.	10	9

Librerías consultadas: El Aleph, Del Turista, Expolibro, Fausto, Hernández, Norte, Santa Fe (Capital Federal), El Monje (Quilmes); El Aleph (La Plata); Ameghino, Horno Sapiens, Lett, Ross, Técnica, La Médica (Rosario); Rayuela (Córdoba); Feria del Libro (Tucumán). **Nota**: Para esta lista, no se toman en cuenta las ventas en kioscos y supermercados. Con cierta frecuencia, algunos títulos desaparecen de la lista y reaparecen en los primeros puestos a las pocas semanas. Esas fluctuaciones se explican por tardanzas en la reimpresión. En todos los casos, los datos proporcionados por las librerías son cotejados con las cifras disponibles en las editoriales que se mencionan en la tabla.

RECOMENDACIONES DE PRIMER PLANO///

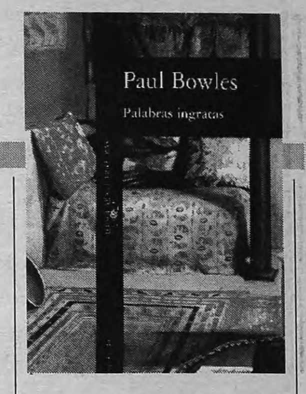
María Elena Walsh: **Desventuras en el País-Jardín-de-Infantes** (Sudamericana). Colección de artículos —muchos de ellos, en realidad, breves ensayos—, algunos inéditos y otros publicados entre 1947 y 1992 por la autora de *Novios de antaño*, que registran esos años con seriedad y humor exquisitos.

Louise-Ferdinand Céline: **Rigodón** (Lumen). Tercer volumen y última parte del relato autobiográfico iniciado por Céline con *De un castillo a otro* y continuado con *Norte*, historia sobrecogedora y patética de un hombre a la deriva a la que el autor dedicó los últimos meses de su vida.

Carnets///

FICCION Y BIOGRAFIA

El cielo destructor



PALABRAS INGRATAS, por Paul Bowles. Alfaguara, 1993, 165 páginas./ **PAUL BOWLES VISTO POR SUS AMIGOS**, por varios autores (edición de Gary Pulsifer). Alfaguara, 1993, 255 páginas.

Cuando a mediados de los 80 el mensuario *Vanity Fair* envió a Tánger al joven escritor Jay McInerney para que intentara descorrer el velo que escondía la verdad de un hombre misterioso, éste no sólo fracasó en su misión sino que su reportaje contribuyó a la solidificación de una leyenda tan atendible como la del personaje de Bogart en *Casablanca*. Aun así, McInerney volvió con algunos conceptos acertados. "El sentido de lo que puede salir mal encuentra en Paul Bowles al profeta más inspirado en la materia desde Poe", escribió McInerney. Y tiene razón. En la literatura de Bowles todo lo que puede llegar a salir mal, *sale* mal no sólo por la siempre eficaz y célebre Ley de Murphy sino porque –bueno– las posibilidades del horror son tanto más interesantes que la inocurrencia de lo bondadoso.

En este sentido, *Palabras ingratas* es una típica obra de este hijo de un dentista de Long Island que también se entregó a la poesía, a la música y a la genialidad autodestructiva de su mujer Jane Bowles, quien lo inspiró a escribir sus primeros y perfectos cuentos ya amparados por un cielo destructor que a nadie perdona.

Cada vez más sintético en lo suyo, Bowles vuelve a celebrar aquí la belleza de lo pérfido en breves relatos, en cartas, en monólogos modelo libre flujo de conciencia (toda una novedad en una obra caracterizada por un austero clasicismo) donde el autor apenas roza los personajes –un joven asesino que acaba de matar a sus padres, un gastrónomo vampirizado son algunos de ellos– como si los contemplara desde un microscopio. Bowles desglosa las tramas con frialdad periodística y ojo científico. Por ahí teoriza –casi como una disculpa ante el lector– en cuanto a que "no vale la pena expresar en palabras las emociones, creo". Bowles prefiere, en cambio, *informar*: "Hace unos cuarenta años los periódicos de Nueva York divulgaron la noticia de una tragedia familiar, conmovedora pero nada extraordinaria", comienza uno de los relatos; "A los jóvenes marroquíes les parecía del todo natural el que este inglés necesitara suplementos de sangre para su salud, pues se sabía que la sangre inglesa era aguada y fría", promedia otro. "Regresó, sin embargo, para morir de un ataque cardíaco sentado a una mesa del Café de París, en el centro de Tánger, a mediodía", concluye la historia. Bowles es uno de los escritores –ver *El cielo protector*– que mayor placer halla en la caída de sus personajes. Cronista asumido de la destrucción, Bowles se justifica reclamando para sí, una y otra vez, la mirada del testigo o –si se prefiere– del expatriado por voluntad propia, el *nowhere man* que conoce todos los paisajes y todas las historias y, sí, a todas las personas que vale la pena conocer.

Prueba incontestable de ello es *Paul Bowles visto por sus amigos*. Bien sabido es –aparecen como actores de reparto en las más variadas biografías– que buena parte de la *intelligentzia* de los 40 y 50 pasó por la casa de los Bowles en Tánger. Así, esta sentida antología de breves memorias funcionando casi como el *Citizen Kane* de Welles –aunque aquí no se busca develar el secreto de un hombre sino, apenas, celebrarlo– conviven varias épocas, disciplinas y estilos en los recuerdos especialmente rescatados para la ocasión por William S. Burroughs, Francis Bacon, John Cage, Patricia Highsmith, Gore Vidal, Rodrigo Rey Rosa, y siguen las firmas. Bowles –"carácter cordial, pero distante y formal", en palabras del genial James Purdy a cuyas historias se asemejan bastante los mejores momentos de *Palabras ingratas*– tuvo siempre el resignado buen ánimo para abrir las puertas de su casa. Quizá la mejor definición del hombre y su arte corra por cuenta de Patricia Highsmith (cuyas atmósferas tanto le deben al anfitrión) cuando escribe que "Paul ve la vida de una forma realista y honesta. Tiene abiertos los ojos al sadismo humano, a la muerte inmisericorde de hombres o bestias por bestias u hombres, ojos abiertos al sinsentido de todo eso: posiblemente por eso es por lo que los jóvenes y no tan jóvenes se apiñan alrededor suyo, llaman a su puerta y pasan notas bajo ella diciendo: '¿Podemos hablar contigo, Paul? Háblanos de la *verdad*'".

Paul Bowles recibió, recibe y recibirá a todos estos peregrinos sin por eso privarse de una venganza final más que entendible. Cuenta McInerney al final de su artículo que, a la hora de la despedida, Bowles lo acompañó hasta la puerta, esperó que el joven subiera al taxi y, recién entonces, le sonrió las siguientes palabras: "Este es mi mensaje: todo empeora", le dijo. Y volvió a las sombras de su estudio a seguir escribiendo.

RODRIGO FRESAN

FICCION

Realismo extraño

CARCEL DE ARBOLES, por Rodrigo Rey Rosa. Planeta, Biblioteca del Sur. 1993. 290 páginas.

Poco se sabe de la narrativa más reciente del resto de América latina y especialmente de países como Guatemala, que, salvo dos o tres nombres célebres (con Miguel Angel Asturias y el ahora reconocido Augusto Monterroso a la cabeza), nunca fue demasiado divulgada en la Argentina. Uno de los nuevos nombres que ha comenzado a sonar con más fueza en la literatura del continente es, justamente, un guatemalteco: Rodrigo Rey Rosa (1958), autor de una obra poco extensa pero que ya cuenta con traducciones al inglés, al francés y al alemán. Esa obra (dos novelas cortas y dos libros de relatos breves) se encuentra reunida en *Cárcel de árboles*, un libro extraño y desparejo que oscila entre la atracción que despiertan algunos relatos y el tedio que generan algunos otros.

Pero en esa especie de lucha moral entre la atracción y el tedio, la victoria le corresponde a la prosa cautivadora que despliega Rey Rosa y hace suponer que el hecho de reunir todos sus textos en un solo libro recarga demasiado de efectos a los relatos, debilitándolos.

Las dos nouvelles (*Cárcel de árboles* y *El salvador de buques*) giran alrededor de una misma preocupación: qué control o descontrol se puede generar en la psiquis humana. *Cárcel de árboles* recuerda por momentos a los últimos textos de Verne y, por otros, al Bioy Casares de *La invención de Morel*. Un mundo extraño, casi fantástico, siempre antiutópico, donde los personajes viven aventuras más mentales que físicas. *El salvador de buques*, por su parte, es una historia que mantiene su tensión entre el relato psicológico y una posible intepretación fantástica. Más logrado y complejo que el primer relato, *El salvador*... permite descubrir la capacidad de Rey Rosa para describir personajes sin caer en facilismos a pesar de los estereotipos: un almirante paranoico, una esposa fiel y seductora, un psiquiatra de dudosa moral, se entrelazan en un clima de sospechas y prejuicios.

Las dos colecciones de relatos breves (*El cuchillo del mendigo* y *El agua quieta*) alcanzan los puntos extremos del libro. *El cuchillo del mendigo* es un conjunto de cuentos brevísimos, algunos no superan la página, que intentan concentrar el estilo de Rey Rosa en pocas líneas. Los relatos breves exigen casi por convención finales sorpresivos o climas inquietantes. Rey Rosa apunta más a esto último con un resultado irregular. A pesar de su brevedad, varios relatos son poco atractivos y no aportan demasiado al

LANZALLAMAS

Busquet, el memorioso

No dejó de tener gracia la presentación, en el auditorio del Centro Cultural Recoleta, de *Crónicas del olvido* (Corregidor) del periodista Leonardo Busquet, fondo musical de *Tango feroz* y un escenario decorado mezcla de diario con radio que estuvo amenizado por la banda musical de la película *Tango feroz*. Como no podía ser menos para un radical, la fecha elegida por el autor para dar a conocer su obra fue el lunes 6, aniversario del golpe con que en 1930 el general José Félix Uriburu destronara a Hipólito Yrigoyen. Busquet, conductor de "El archivo de la memoria" ciclo que se emite por Radio del Plata con el noble propósito de activar la memoria de una sociedad que del olvido parece haber hecho una virtud, hurga cada sábado en los más dispares acontecimientos y personajes del pasado, en una gama que abarca desde historia de la radio (de los años locos a la Década Infame), la Libertadora, el Cordobazo, la Doctrina de la Seguridad Nacional, Ezeiza, la Triple A, Parravicini, Illia, Onganía, el Che, el café concert, el general Carcagno, Perón-Balbín, Tosco, Roberto Arlt, Tanguito, Ramón Carrillo o Dante Panzeri. Las *Crónicas del olvido* no son otra cosa que estas voces trasladadas al papel, en colaboración con la profesora Raquel Pertigiácomo, responsable de la estructura final. La presentación, que congregó a más de un centenar de personas, dio comienzo a las 21 para posibilitarle a Carlos Rodari (don Sigmund Yrigoyen, según sus más recalcitrantes fans) la transmisión en directo del cuento. En la mesa principal, junto con los autores, tomaron asiento los periodistas Germinal Nogués y Hugo Paredero. Busquet agradeció a la "familia radical" allí presente (y que por la velocidad con que dieron cuenta del lunch que se sirvió, semejaban más bien a una versión radical de "La familia Campanelli"). A continuación se pudo escuchar un selecto surtido de voces de nuestra historia reciente, incluido el juramento de Uriburu como presidente (de facto).

Por la mesa pasaron luego el diminuto concejal socialista Norberto La Porta que homenajeó a Palacios y el senador Trilla, superados sus devaneos con el ex almirante Massera –y estoicamente soportando la andanada musical que revivió, una y otra vez, al comandante Che Guevara o a Pablo Milanés cantando "Yo pisaré las calles de Santiago"–, se encargó de recuperar la figura de Illia.

El cierre corrió por cuenta de un invitado especial –el más ovacionado–, el actor Miguel Angel Solá, quien, luego de declarar que "aquí el que más sabe de todo, sabe un poquito", leyó la primera parte de las *Crónicas*... donde Busquet explica por qué fue posible realizarlas. Porque "en el Archivo General de la Nación prohíben la entrada a menores de 18 años y sus archivos se están destrozando... Porque los libros de historia del secundario no dan cuenta de la historia reciente" o "porque la historia poco importa al arcaico sistema educativo".

SYLVINA WALGER

ENSAYO

Los destellos de una buena escritura

LAS SAGRADAS ESCRITURAS, por Héctor Libertella, Editorial Sudamericana, 1993, 284 páginas.



Podría uno recorrer las páginas de *Las sagradas escrituras* buscando adónde aparece esa alusión a lo sagrado que el título promete. Pero también puede –para aventurarse en este texto que exige una lectura detenida, atenta, en un movimiento tal vez correlativo al de su ritmo y encadenamiento discursivo– anclar en el término *escritura* y desde allí asistir a un variado despliegue temático que tiene justamente su centro en ese concepto tal como hace tiempo lo ha formulado Roland Barthes.

A partir de allí y polemizando con la definición de "sujeto lírico" de Kate Hamburguer, que lo circunscribe a la poesía, Libertella lo concibe como sujeto de toda la escritura, aportando su enriquecedora y contradictoria presencia, haciendo posible entonces una expresividad en cada *acto de escritura*, que incluye a la crítica. Postula así la posibilidad de una *crítica lírica* y desde ella se lanza a su experiencia textual, que supone la conformación de un "estilo crítico". Involucrado el sujeto, caben también sus palabras personales, su imaginería, las expresiones que exceden un discurso codificado, tomando libremente vocablos de diversa procedencia: "Cinta deslizante", "patografía", etc. Esas procedencias pueden ser tanto la teoría como las obras literarias para intentar el mismo gesto que los fundadores de la discursividad americana, donde "se mezclaban ideas filosóficas, religiosas o estéticas que provenían de la literatura y la retórica" con un afán dialógico –con y entre los textos– que le confiere espesor, materializa el gesto.

Hay en este conjunto de ensayos un doble movimiento de encuadramiento y alejamiento de la tradición o de invención de otra tradición (como la que ofrece la ilustración de una fuente en cuya cima está Hermes Trismegisto o la disposición espacial de nombres que hace estallar las ordenadas clasificaciones de la historia literaria). La tradición aparece de pronto como un objeto liviano, fácilmente desarmable y parcelable, mientras a veces se torna un duro emergente que rechaza, desafía y promueve estrategias solapadas de acercamiento en busca de la expresión americana y sus complicadas redes donde refulgen Octavio Paz, Lezama Lima, Enrique Lihn, Salvador Elizondo, Felisberto Hernández o Roa Bastos, entre muchísimos otros.

Preguntas como ¿quién escribe?, ¿quién lee? en combinaciones varias hacen de la figura del escritor y del lector los actores principales y llevan a la consideración de otros polémicos términos, como el de mercado, también susceptible de una singular definición por parte de Libertella, y de cuestionamiento: "Lo que muchos llaman literatura experimental, ese algo, es algo imposible de localizar en el mercado".

En esta situación al filo, también las afirmaciones totalizadoras chocan contra las necesarias arbitrariedades de los recortes. El conjunto desespera por dar una imagen y los destellos, en contrapartida, sugieren mil y un fragmentos. Tal vez, como *Las mil y una noches*, un relato por necesidad vital.

SUSANA CELLA

RODRIGO REY ROSA
Cárcel de árboles
PLANETA BIBLIOTECA DEL SUR

resto del libro. Muy distinto es lo que ocurre con los cuentos (breves aunque no tanto) de *El agua quieta*. En éstos sí está lo mejor de Rey Rosa: una visión realista distorsionada que inquieta de la mejor manera. El guatemalteco vive desde hace años en Marruecos, donde es una especie de secretario de Paul Bowles. *El agua quieta* muestra una muy buena asimilación del novelista norteamericano, con una reelaboración personal muy lograda que no permite añorar la prosa de su tutor literario. La irrupción de lo mágico en los relatos de Rey Rosa son meras excusas para construir un mundo donde la realidad se subjetiviza hasta tal punto que narrador y personajes se funden en un estado paranoide donde nadie está seguro. Ni siquiera el lector.

SERGIO S. OLGUIN

BIOGRAFIA

Una mujer de importancia

ISABEL DE CASTILLA, por Nancy Rubin. Sudamericana (Colección Narrativas Históricas), 1993, 670 páginas, 29 ilustraciones.

Con el nombre de biografía *a la americana* designan en Europa una variante genérica a la que se le niegan, simultáneamente, valor literario y exactitud histórica. Sin que esto excluya interés narrativo, o la presuposición de una considerable longitud. Estas dos últimas características se requieren entre sí para constituir un desafío de lectura: como en la edición dominical de todo diario, el puro volumen parece prometer todas las astucias de la narración. El lector cree y necesita de ese contrato, es la parte interesada. De otro modo, no llegaría nunca hasta el final. Ni siquiera salteándose páginas. Pero esto también está previsto, y para ello el texto de la biografía novelada distribuye sabiamente las redundancias.

Nancy Rubin vive en Nueva York. Es americana y feminista, y no se privó, al escribir *Isabel de Castilla*, de ninguno de los artificios del género. Pero el efecto literario es sorprendentemente diverso; vino nuevo en los viejos odres. No hizo pagar con tedio al lector los cinco años de investigación que llevó el libro, pero tampoco sacrificó el conocimiento erudito.

La edición original apareció en 1991, y los desprevenidos lectores no podrán evitar las sospechas de oportunismo y Quinto Centenario. Sin embargo, el propósito de Rubin se distingue por sobre la masa de obras destinadas al retrato del horror inaugural americano, sin, por otra parte, contradecirlas. Esta es otra de las sorpresas que depara el texto, la de un feminismo banalizado y de vulgarización que no pierde sino que adquiere vigor al aplicarse a una forma literaria consagrada como *popular*. El subtítulo mismo, *La primera reina del Renacimiento*, indica ya esa intención. Porque la pregunta que *Isabel de Castilla* plantea y responde es la de la especificidad del reinar femenino. . En esto, Rubin dirige hacia España una mirada ahora estándar en el ámbito inglés. Baste con pensar en *Elizabeth y Essex* (1928), de Lytton Strachey..

Por cierto, nadie puede cargar con todas las piedras del mundo. No obstante, no es un fácil mérito para Rubin el que su feminismo no haya bloqueado por completo la consideración étnica o religiosa: Isabel de Castilla es también Isabel la Católica, y la reina de la expulsión.

ALFREDO GRIECO Y BAVIO

EL AUTOR DE "LA RAZON DEL MAL" ESCRIBE SOBRE LA NOVELA

Ediciones Destino acaba de distribuir "La razón del mal", novela del ensayista y narrador español Rafael Argullol, distinguida con el Premio Nadal 1993. Esa doble condición de escritura está presente en este artículo del autor, un ensayo breve sobre la novela.

Las ficciones del ensayista

RAFAEL ARGULLOL



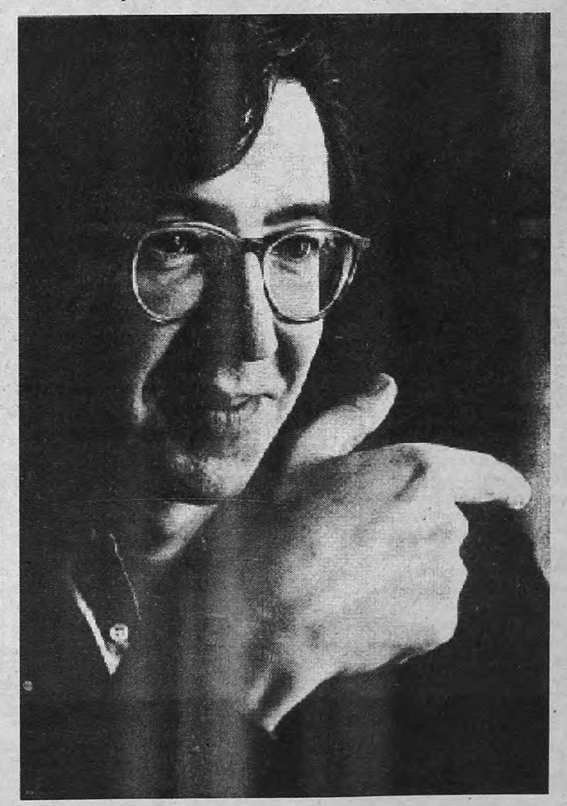
Cuando se me invita a reflexionar sobre la escritura me vienen a la mente escenarios simbólicos que, en apariencia, poco tienen que ver con la escritura. Pensándolo más detenidamente tales escenarios están, la mayoría de las veces, relacionados con la medicina y la geografía, y de una manera todavía más explícita, con la cirugía y la cartografía. No sé con exactitud de dónde proceden estas asociaciones. Tal vez, en el primer caso, de una vocación abandonada y, en el segundo, de la afición propia del viajero. El hecho es que me he acostumbrado a enfrentar mi relación con la escritura recurriendo más a metáforas inspiradas en el uso de los mapas y del bisturí que a conclusiones extraídas de un ámbito supuestamente más adecuado, como es el de la teoría literaria.

Aunque no puedo sostener que esos recursos sean acertados, sí en cambio encuentro razones para justificarlos. Veo al escritor bajo el ropaje del cirujano como Baudelaire lo veía bajo las siluetas del pugilista o del cazador. El pugilista pelea en solitario, golpeado mientras golpea, en un combate con el lenguaje. El cazador está al acecho de las palabras y las ideas intentando cobrarse una pieza que siempre amenaza con escapar. En ambos casos la victoria o derrota finales, siendo lo decisivo, pesan menos que la tensa incertidumbre del trayecto. Algo similar ocurre con el cirujano. Quiere, sin duda, culminar con éxito su labor. Pero este deseo es sólo una sombra que apenas debe conmoverlo en cada uno de los instantes del minucioso proceso en el que se halla abocado. El cirujano del lenguaje separa la piel de las palabras, hurga en las entrañas de su significado, tratando de alcanzar aquellas capas profundas en que se alojan las vísceras de la existencia. El escritor entendido como cirujano se sumerge en los subsuelos del mundo y en tal descenso debe ser meticuloso, incisivo y, en cierto sentido, despiadado.

Paralelamente, sin embargo, el escritor necesita desarrollar un gusto peculiar por las vastas perspectivas y, de la misma manera en que se adiestra para trabajar en los espacios interiores, tiene que aprender a considerar los escenarios de la vida como si estuviera en condiciones de contemplarlos con una mirada panorámica. Esto lo acerca, en alguna medida, al punto de vista del cartógrafo, alguien acostumbrado, por su experiencia, a orientarse en amplios territorios mediante la multiplicación de las sucesivas escalas. El escritor asume el talante del cartógrafo cuando es capaz de cifrar en las páginas que escribe la geografía viva de un mundo aparentemente inabarcable.

Al utilizar esta doble metáfora quiero, desde luego, insinuar que la escritura se despliega siempre en el interior de una tensión provocada, de un lado, por el ánimo de introspección y, de otro, por la exigencia de universalidad. Pienso que esto es atribuible a toda escritura literaria, independientemente de los "géneros" u otras formas de clasificación. De hecho, tras la aventura moderna, me parecen en general poco pertinentes las divisiones genéricas en las que continúan empeñados los medios de comunicación y, por supuesto, los ámbitos académicos. Mi propia experiencia me lleva a relativizar las fronteras entre lo que denominamos poesía, narrativa o ensayo, y en esta perspectiva hace ya algunos años traté de identificar mi trabajo literario como un ejercicio de *escritura transversal*, de una escritura que atraviesa las distintas formas expresivas con el deseo de recorrer las variadas islas que conforman el archipiélago de la literatura.

A este deseo atribuyo mi preferencia por autores de dimensión múltiple y mirada plural, de Platón a Goethe, o por aquellos rostros, como Montaigne, Leopardi, Kierkegaard o Jünger, que mediante la objetivización de sus existencias han tanteado la expresión de mundos no por fragmentarios menos incisivos. El ensayo, en su sentido etimológico y radical de "experimento" o "tentativa" es la matriz de toda escritura, tanto si ésta encaja, luego, en el molde de lo que propiamente denominamos "ensayo" como sí adquiere elestatuto de "poética" o "narrativa". El error fundamental de los defensores a ultranza de los géneros es ignorar la ósmosis



Rafael Argullol, que acaba de recibir el premio Nadal.

ininterrumpida por la que se alimentan mutuamente los territorios literarios. Ello es todavía más evidente cuando, como sucede en nuestra época, la filosofía, la teología e incluso, en cierto modo, la ciencia, forman parte de la literatura o, al menos, pueden ser recubiertas, a menudo, con la máscara literaria.

Sin embargo, es en la novela donde, en mi opinión, se refleja más explícitamente la tranversalidad de la escritura. La novela es el ámbito osmótico por excelencia, el espacio de encrucijada donde confluyen los diversos, y a veces antagónicos, intentos de aproximación a la existencia a través del lenguaje. La novela es el flanco más lábil, más permanentemente inacabado, más necesariamente vampírico del archipiélago literario. La concepción de la novela como un engranaje cerrado y perfecto, como mundo autosuficiente que se alimenta a sí mismo, ha tenido numerosos seguidores en la cultura moderna. No me encuentro entre ellos. Más bien me inclino por una consideración de la novela como organismo abierto a influencias y contaminaciones, campo de adiestramiento para experimentar la perpetua mutación de nuestro vínculo con el universo que nos rodea.

El escritor como cirujano horada las sucesivas capas de la conciencia y como cartógrafo trata de establecer los *topos* por los que fluye su vida. Si asimiláramos Europa –como conciencia y como civilización– a una ciudad deberíamos llegar a la conclusión de que los barrios céntricos de dicha ciudad, aquellos que visitan los turistas y otorgan señas de identidad, pertenecen por entero a aquella realidad producida y reproducida, día a día, por los medios de comunicación. Reducidos espiritualmente a ser turistas de viajes organizados tenemos la impresión de que la imagen que nos proporcionan estos barrios céntricos es la imagen incuestionable de la ciudad. Pero ésta es una falsa impresión. A diferencia del turista, el auténtico viajero ha aprendido que una ciudad sólo se conoce verdaderamente a través de sus barrios secundarios. Allí reside lo incierto, lo híbrido, lo caótico, lo que ha sido ocultado y lo que permanece secreto. Allí reside, en síntesis, la esencia de la ciudad que antes o después aflorará revelando el presente y marcando el futuro.

Si se me pregunta acerca de la tarea del escritor mi respuesta es que el escritor es, o debiera ser, este viajero, este *intruso* si se quiere, que atraviesa las periferias de la conciencia y los arrabales de la civilización para poner de manifiesto –o, más íntimamente, para ponerse de manifiesto– aquellos vislumbres de conocimiento, que, al margen de la luz cegadora emanada del gran simulacro, ilumina sutil y contradictoriamente el transcurrir de la existencia. De ahí que en nuestro mundo la marginalidad de la literatura no sea únicamente inevitable sino deseable, constituyendo, por así decirlo, el apoyo ontológico de su libertad.

Por eso, asimismo resulta innecesario definir una intencionalidad ética para la novela europea ante los avatares de este fin de siglo en el que nos hallamos ya plenamente incorporados. Como flanco más dúctil del archipiélago literario, la novela deberá inclinarse necesariamente hacia la captación de aquellos signos todavía latentes, todavía embrionarios que crecen en las trastiendas de la sensibilidad europea. Porque, en definitiva, la ética de la literatura estriba en su capacidad de visión, de anticipación, más allá de las figuras que el orden del mundo parece presentarnos como seguras e inevitables. No creo que el escritor deba hacerse ilusiones sobre su capacidad para cambiar el orden del mundo. Sí, en cambio, paradójicamente, puede mostrar que, después de todo, visto el mundo desde sus infinitos recovecos, tal orden es inexistente. Y quizá sea en esta suprema negación donde se afirma, todavía, el poder de la escritura.

A VEINTE AÑOS DE LA MUERTE DEL POETA

Neruda, "el transparente"

MARIO GOLOBOFF

Días después del golpe con que el militar Augusto Pinochet desalojó al gobierno chileno de Salvador Allende, murió Pablo Neruda. A veinte años de esos tristes hechos se evoca aquí con crítica alabanza la figura del gran poeta.

Poeta comprometido, poeta militante, poeta forzado a la lucha social por la realidad que lo entornaba y por sus propios ideales de justicia, Pablo Neruda asume (para sí y para su oficio) la responsabilidad de una función social. Pero, su así querida poesía servicial ¿sirve en realidad a un enriquecimiento de las perspectivas y visiones, o viene a consagrar (en un alto nivel, ciertamente, pero, por eso mismo más grave) el papel dependiente de la literatura, entendida como comunicación y como mensaje? Su voluntad de una poesía transparente ¿contribuye a difundir y cimentar valores poéticos o conspira contra ellos al sancionar, entre los criterios más pertinentes para la apreciación estética, el de la facilidad, el de la sencillez, el de la comprensión a cualquier costo? Y además ¿en qué plano se jugaba la célebre conjunción nerudiana entre arte y política? ¿Cuáles fueron (y son hasta hoy) los límites de uno y otro territorio, cuáles sus préstamos, cuáles sus deslizamientos?

Es evidente que la obra poética de Neruda no puede visualizarse como una línea recta en constante desarrollo y progresión. Ella contiene los altos y bajos de toda producción cuantitativa y cualitativamente gigantesca, y abarca desde la poesía hermética e intelectual a la abierta, llana y sensitiva. Desde una primera gran poesía juvenil, atravesada ya por la whitmaniana tentativa de dibujar un vasto poema que contuviera el universo (especialmente en su más corpórea materialidad), y donde el necesario fracaso de tal búsqueda engendra sus mejores textos, la producción nerudiana parte de una mirada solitaria y subjetiva, y pugna a lo largo de los años por insertarse en la sociedad civil y política de su patria y del mundo. Este esfuerzo, que puede observarse en el *Canto General*, en las "Odas" y, es notorio, en *Canción de gesta*, para no citar sino los ejemplos más conocidos, tampoco se plantea de un modo pacífico y sin caída. (A ese respecto, me parece un buen ejemplo *Fin de mundo*, uno de los libros que, en esa línea, aparece como más problemático, crítico y autocrítico en la obra nerudiana.) En todo caso, se trata de distintos aspectos de una misma tendencia: la que ha querido de la poesía el cumplimiento de ciertos papeles que, tradicionalmente, han estado a cargo de otros discursos sociales.

Con lo antedicho no quiero afirmar que se trate de una única tendencia nerudiana, puesto que creo coexisten con ella recogimientos más sutiles, huidas emotivas, distancias de susceptibilidad y, en el plano del estricto trabajo lingüístico, preocupaciones agudas por la formalización de sus textos. Quiero, en cambio, señalar simplemente que esa tendencia, tal vez por dominante, nos impresiona y de alguna manera prevalece en la imagen de la figura toda. Preferiría, por eso, detenerme en la serie de las "Odas" (y especialmente en su primer libro), ya que ellas a mi parecer contienen, literariamente elaboradas, las ideas fundamentales de lo que habría sido esa poética predominante en Neruda desde los tiempos de *Caballo verde para la poesía*.

En este primer libro de odas, *Odas elementales*, de 1952 (la crítica considera que hay, por lo menos, otros tres: *Nuevas odas elementales*, de 1956, el *Tercer libro de las odas*, de 1957, y *Navegaciones y regresos*, de 1959), numerosos textos encaran directamente nuestro tema: "El hombre invisible", "Crítica", "Hilo", "Libro (I)", "Libro (II)", "Poesía", "Poetas populares", amén de numerosas alusiones dispersas en varios otros poemas.

Una breve observación sobre el "Orden del libro" podrá ayudar a completar las reflexiones que vendrán después. El hecho de que el mismo esté, como se dice, "ordenado", según una estricta continuidad alfabética no me parece desprovisto de significaciones. Al consagrar la paridad de niveles, al no establecer ninguna otra categorización, al decretar esa sincronía no pautada, sucesiva y, no obstante, estática, se nos sugiere que hay una sola elección, depositada en el alfabeto. O, mejor dicho, una doble elección, ya que se confía en la palabra heredada como "ordenadora" del caos, idea que aparecerá confirmada a todo lo largo del libro, al no postularse la tarea del poeta como la de alguien que elabora la palabra sino como la de quien sólo la transmite.

En el poema que encabeza el libro (y coherentemente en alguno de los que he mencionado), Neruda monta un verdadero dispositivo teórico que consiste en desvalorizar un tipo de trabajo poético, y en consagrar, tácita y expresamente, al que considera su opuesto. Es esa antítesis, ya oportunamente definida por Adorno (hablando justamente sobre Valéry) como "un síntoma de la peligrosa tendencia a la estereotipia, al pensamiento en fórmulas rígidas y esquemáticas, que hoy produce en todas partes la industria de la cultura y que ha penetrado también hace tiempo en el ámbito de la consideración estética" (T. W. Adorno, "El artista como lugarteniente", en *Crítica cultural y sociedad*, Barcelona, Ariel, 1970, 2ª ed., p. 188). En esa contraposición, repito, toda la poesía que de un modo u otro haya tenido como centro de su problemática la individualidad creadora, es objeto de burla, de irrisión y de condena.

La soledad, el amor de la pareja cerrada al exterior, el sufrimiento espiritual, el miedo a la muerte personal, el dolor de uno, son minimizados frente al reclamo de la necesaria pluralización de la palabra poética, de su popularización. Esa tarea (que en Neruda fue ciertamente fruto de una reflexión personal y de un pasaje y voluntario en la elección de temas y de técnicas) se postula ahora como un deber ineludible: la realidad económica, la realidad social y la política deben estar presentes en la obra, y ésta debe hacerse cargo del sufrimiento humano de todos los seres, especialmente del de los oprimidos.

El acontecimiento, la lucha cotidiana, el dolor y la esperanza de los otros, pasan a ocupar toda la escena. Para ello, el poeta debe estar atento al mundo exterior, descentrarse y, sobre todo, desplazarse, borrarse, ser "el único invisible". En su canto, así, cantarán "todos los hombres". Naturalmente, los medios de expresión deberán también modificarse para que el lenguaje poético sea pertinente, apto a esta nueva figura del hablante poético. Dejar de ser "oscuro", olvidar las "misteriosas sombras", las "tinieblas": la poesía debe ser sencilla, clara, transparente. La palabra y su textura, como el poeta mismo, se vuelven invisibles.

En esta suerte de apología de la voz, el poeta y su oficio, la escritura y su trabajo, prácticamente desaparecen. El escritor ya no es alguien que elabora, produce, sino quien hace circular, transmite. Y, para lograr sus objetivos, debe hacer comprensible la palabra. Ella será entonces aprehendida: medio, herramienta en manos del poeta, su servicio se difundirá, sin trastorno, entre sus destinatarios naturales, "los hombres sencillos": "Más allá de la forma" se toca la sustancia, la de "los más sencillos". Ellos son la verdadera vida, el modelo a imitar: "Eres tan transparente/ como el agua,/ y así soy yo,/ mi obligación es ésa:/ ser transparente...".

Tal concepción supone, empero, la aceptación de varios equívocos. Implica admitir, en primer término, que el poeta (no se sabe bien por qué razones) tiene una relación con la verdad algo distinta a la de todos los demás seres humanos. En consecuencia, no duda, no vacila, ha comprendido el movimiento de la realidad contradictoria y, por lo tanto, su único problema consiste en encontrar la manera de transmitírnoslo. Ya no se trata un ser fragmentado en medio de un mundo fragmentado, de alguien que asume la conciencia de ese desgarramiento, y que busca, incansable e infructuosamente, el modo de completarse en y por los otros, sino de un ser seguro, íntegro y profético.

En segundo lugar, esa concepción sobreentiende un trato completamente sosegado del poeta con la materia lingüística. Ya no un trabajo de transformación de materiales reales e imaginativos en un nuevo objeto físico y conceptual (con todas las trabas y las mediaciones que además fue incorporando el inconsciente), sino un manejo acabado, instrumental, de la palabra, de sus polifacéticos sentidos, de sus significados tantas veces indecisos.

Desde un punto de vista ideológico o, más directamente político, dicha concepción presume que el destinatario de ese tipo de mensajes es una materia simple por el hecho de ocupar los rangos inferiores de la escala en una sociedad dividida en clases. Parece ignorar la complejidad de los seres humanos (de todos los seres humanos), la existencia de problemas comunes a la especie por encima de la ubicación social de los sujetos, y, claro está, la historia misma de esa triste "simplificación de los lenguajes", cuyas depredaciones llevaron a afirmar a Marcuse que "la posibilidad de una alianza entre el arte y 'el pueblo' supone que los hombres y mujeres administrados por el capitalismo monopolista desaprendan el lenguaje, los conceptos y las imágenes de esa administración, que hagan la experiencia de la dimensión del cambio cualitativo, que recuperen su subjetividad, su interioridad" (Herbert Marcuse, *La dimensión esthétique*, París, Seuil, 1979, p. 49).

Sería, claro, ridículo "acusar" a Neruda de responsabilidades únicas frente a este tipo de deformaciones ya casi seculares. Pero, antes que la alabanza y el endiosamiento estéril, creo que la misma grandeza nerudiana merece ser pensada bajo otras facetas críticas. La poética de la simpleza y de la sencillez se ha vuelto poco menos que intocable, sin que se sepa muy bien qué beneficios artísticos (de los políticos más valdría no hablar) reciben de ella nuestros pueblos. Como no sean los de la permanente ilusión en un cortés trasvasamiento de la estética a la ética, o aquéllos de la autosuficiencia de un lenguaje que compense los despojos de la realidad.

Pablo Neruda en su casa de Isla Negra.

Filosofía de autoayuda

Leopoldo Kohon es uno de los pocos autores locales de la colección Nueva Conciencia de Planeta, dedicada a los nuevos paradigmas de pensamiento surgidos desde los '60 y mezclados con el hágalo-usted-mismo. Pero su libro "Juego propio" tiene la particularidad de unir autoayuda y filosofía.

Cuando Leopoldo Kohon terminó la escritura y la corrección de su libro *Juego propio (Más allá del sentido productivista)* llamó a editorial Planeta con la esperanza de verlo publicado. Allí mantuvo un diálogo –que aún recuerda muy bien– con una de las editoras:

–Tengo un libro, me interesa que lo vean.

–¿De qué se trata?

–Es un libro de filosofía existencial.

–Mire, nosotros no tenemos una colección de ideas en este momento; lamentablemente, no nos interesa.

–¿Y si le digo que tengo un libro de autoayuda? ¿Qué me dice?

–Le digo que me interesa, pero no entiendo nada.

–Bueno, hay que leerlo. Hay que leerlo para entender.

–Mándemelo.

"Lo mandé, pasó un mes y me llamaron para tener una entrevista", recuerda Kohon. El libro fue aceptado y hoy se halla en librerías, es el título número dieciséis de la colección Nueva Conciencia. "La pregunta sería, entonces: ¿es *Juego propio* un texto de autoayuda?", plantea su autor, y expone su punto de vista: "Es más o menos las dos cosas. Evidentemente este libro ha creado una novedad, que es poder pensar la autoayuda incorporando el pensar filosófico, que es intentar poner la filosofía en manos de los que no saben filosofía. Pero lo que importa es que el libro se concibe como la instrumentación del otro para pensar lo existente: por lo tanto, es un libro de autoayuda. Y esto de intentar ayudar a los otros –resume Kohon– implica además el convencimiento profundo de lo que es el título: el *Juego propio* se da en lo colectivo o no se da".

El texto de Kohon, entonces, es de autoayuda y es de filosofía pero *no es* un engendro de autoayuda filosófica, si se puede formular tal expresión. "El libro es una serie de aportes para una ontología existencial, pretende instrumentar la filosofía como uno de los saberes principales, uno de los instrumentos conceptuales principales para acceder a las posibilidades de elegir el juego que quiero en la vida", define el autor el espíritu de *Juego propio*. "Nosotros estamos armados por modelos, estamos organizados por una cultura que contiene, además de verdades explícitas, un inconsciente filosófico –parafraseando a Freud– del que deviene, las creencias no dichas que están en la base de lo que se dice: de las formas en las que hay que vivir en pareja, de lo que debe importar en la vida, de cómo nos tenemos que sentir ser. Si esto es así y si lo que está en la base puede ser pensado por la filosofía, instrumentar filosóficamente el pensar de cada individuo para pensarse en la propia existencia es uno de los troncos de saberes principales para abrir la posibilidad de pensar la propia vida", explica Kohon. "Poner la ontología en relación y como instrumento de mirada sobre la propia existencia para abrir las posibilidades de elegir una forma de estar vivo: eso es la ontología existencial."

Para libro de autoayuda, parece un poco "serio". Pero en realidad existe desde hace tiempo una serie de textos de ese género que no se ocupan de los clásicos temas de la dieta –Baje quince kilos en quince minutos–, el dinero –Sea millonario en diez fáciles lecciones– o el amor –¿Su marido la engaña? ¡Alégrese y sea usted misma!–.

"Nueva Conciencia publica textos que se inscriben dentro de las nuevas tendencias del pensamiento de Occidente –señala Guillermo Sabanes, director de la colección de Planeta–, en especial dentro de la psicología y las investigaciones sobre la conciencia. A partir de la década del 60 –ilustra– comenzó a gestarse, principalmente en Estados Unidos, un movimiento conocido primero como *del potencial humano* y luego como *de nueva conciencia*." La colección, inspirada en esas corrientes, "publica obras que se inscriben dentro de la tercera y cuarta fuerza de la psicología occidental", lanza, y vierte al castellano: "La primera fuerza la componen el conductismo y la psicología cognitiva, la segunda es el psicoanálisis, la tercera es la psicología humanística (con su columna vertebral en la psicoterapia Gestalt) y la cuarta es la psicología transpersonal".

Kohon –uno de los autores locales de la colección, que ha publicado textos de Gregory Bateson, Stanislav Grof, Jean Houston y Robert Masters– se permite una disidencia. "Diría que hay una relación entre la ontología existencial de la que habla *Juego propio* y esos movimientos de nueva conciencia, que viene donde el mundo mismo se va poniendo. Son expresión de una fuerza de cambio. Pero creo que en muchos casos, y no quiero con esto ser radical ni descalificar, los pensamientos de la nueva conciencia contienen una debilidad: su propia ingenuidad respecto del inconsciente filosófico. Son pensamientos que tiran puntas valiosas pero que se potenciarían mucho más si se hicieran cargo del inconsciente filosófico que los organiza como al mundo del cual esos pensamientos intentan zafar. Al mismo tiempo hay que aceptar que la Gestalt o los transpersonales no se quedan en el mismo lugar: también ayudan a la gente a correrse, a cambiar. Menos que si pudieran incorporar esta otra concepción, la mirada ontológica, que es potente para aflojar lo no dicho de lo dicho en el modelo, que instrumenta a la gente para poder pensar. La ontología existencial se propone pensar la vida pero no solamente la vida –enfatiza Kohon–, también se propone pensar lo existente: la producción, el amor, la realidad de las cosas, la pregunta sobre el mundo. Pero la pregunta sobre el mundo habilitando al hombre a esa pregunta."

La aplicabilidad del cambio es lo que convierte a estos textos en manuales de autoayuda y, a la vez, uno de los puntos más discutidos en términos ideológicos. Antes, sin ir más lejos en la misma década de los 60 que alumbró estos pensamientos, la gente quería cambiar el mundo y la expresión de ese cambio era social; hoy el interés por el cambio está en lo individual, según estos libros de los 90, y parece existir una correlación entre la ideología de esos textos y el neoconservadurismo.

"No digo que hoy el mundo no siga siendo injusto. Digo que la lucha por la justicia de la distribución no arregla este mundo –observa Kohon–, que encontrarle una salida a esta crisis estructural deviene de plantearse la cuestión en el nivel de la subjetividad del hombre. Esa ideología inconscientemente fundada en el platonismo y en Descartes –y que se expresa en toda la ideología de la ciencia, que es el intento de dominio de la naturaleza por el hombre– hace que el hombre tome como sentido el dominio y lo organice no sólo sobre la naturaleza sino sobre todo el ser, sobre las relaciones del hombre con otros hombres y con las cosas. La cuestión es salir de ésa, pero la forma en que el hombre puede salir no es pensar cómo funciona la estructura de dominio sino pensarse en cómo es desde la estructura de dominio, para salir de ahí. Salir de ahí en la relación con el hijo, con la pareja, con la sexualidad, con el trabajo, con la organización de la empresa. Salir de ahí por todos lados."

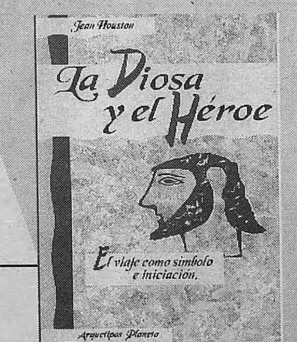
Formado en derecho –abandonó a cuatro materias de su graduación– y en sociología, economía e historia antes de dedicarse a la filosofía, Kohon defiende su posición hasta el punto de meterse con el mismísimo Karl Marx: "Creo que Marx tuvo un equívoco –que no era equívoco sino lo que se podía ver en su época– que fue pensar que lo que se jugaba como salida estaba después del capitalismo, sin ver el productivismo. Sin ver el sentido de utilidad y dominio como organizador del hombre mismo fue que cometió el error de fantasear con el armado de un poder político que desarme el poder. Y una de las cosas que pude ver en la historia, mi historia, es que la práctica política que se inventa para superar el dominio es armadora de otra experiencia de dominio".

La ontología existencial de Kohon, entonces, no se arma puramente de filosofía: colaboran miradas de la economía, la historia, la sociología, la psicología. "Y fundamentalmente una mirada política –señala el autor de *Juego propio*– entendiendo por política no la acción que busca el poder del Estado o el poder sobre el todo sino algo más esencial: la relación delas fuerzas en juego. Porque en el proceso de saturación y debilitamiento del sentido productivista otro sentido va tomando fuerza: el goce. Y la política colabora para poder tomar partido por la fuerza naciente a través de la concreción de estrategias existenciales que sean posibles. No prácticas que devienen de una pura toma de partido por el goce: eso podría llevar a una actitud ultrista, extremista, donde no se tienen en cuenta las condiciones de posibilidad." Y eso, se ha probado en más de una ocasión, es por lo menos inoperante.

Jugando a La Odisea

La colección Nueva Conciencia de Planeta, en la que fue editado *Juego propio* (ver nota central), comenzó a aparecer en octubre de 1991 y en la actualidad lanza un título por mes. Su director, Guillermo Sabanes, la define como "una colección de fondo editorial. Sus títulos no son best sellers inmediatos; sin embargo, tienden a agotarse, como promedio, entre los doce y los dieciocho meses luego de su salida, y los autores locales son mejor recibidos en el mercado que las traducciones".

Con el mismo sello –paradigma holístico, aplicabilidad práctica– de Nueva Conciencia acaba de surgir Arquetipos Planeta, "apuntando a un campo temático más restringido: el mito en su aspecto vivencial e inmediato", señala quien dirige tanto esta colección como la otra, Sabanes. "Toda cultura produce sus mitos y se plantea el mundo de acuerdo con ellos. En Occidente, poco a poco el mito va dejando de ser ajeno a la racionalidad: luego de las obras de Carl Jung o Joseph Campbell, el estudio vivencial de la fuerza y el poder de los mitos y arquetipos se ha instalado como campo de estudio y experimentación", fundamenta.



El primer título publicado es *La diosa y el héroe*, de Jean Houston. Norteamericana, psicóloga, historiadora de la cultura y experta en terapias corporales, Houston realiza un estudio curioso de *La Odisea*. "Mi desafío es que usted trabaje y juegue con este libro –y también con *La Odisea* de Homero– como si se tratara de la historia de su propio viaje, su propia iniciación", propone a sus lectores en la creencia de que "trabajar y jugar con los grandes mitos e historias del mundo puede cambiar nuestras vidas totalmente". Así que a vestirse de Ulises o de Atenea.